

Critica del testo

XVI / 1, 2013

viella



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Dario Mantovani

Una prospettiva inedita per un cantare antico: le fonti scritte della *Guerra di Troia* in ottava rima*

La Guerra di Troia, un componimento in ottava rima che risale almeno al 1369, gode di uno statuto ibrido: presenta infatti alcune caratteristiche marche formali del genere canterino, ma mostra anche di avvalersi di fonti scritte che fanno presupporre, per la sua genesi, l'esistenza di un' "officina" mercantesca fornita di un adeguato accesso alla lettura e in grado di adattare prodotti della letteratura alta (i testi classici, i romanzi antichi e cavallereschi) ad un pubblico che si sta affacciando a scenari intellettuali inediti.

1. Introduzione

Nel suo fondamentale contributo intitolato *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*,¹ Domenico De Robertis fissa alcuni indirizzi metodologici cui un filologo, quando si trova ad operare in un

* Il presente contributo rielabora alcune parti della mia tesi dottorale, discussa nel 2008 presso la Scuola di Dottorato europea in Filologia romanza, dal titolo *I cantari della Guerra di Troia. Edizione critica* (XX ciclo, rell. Alfonso D'Agostino, Michelangelo Picone, Pilar Lorenzo-Gradin); la revisione del testo, la sua edizione definitiva e pubblicazione sono tra gli obiettivi del progetto *Tradizioni classiche e tardo-antiche nella letteratura italiana medioevale: prospettive editoriali*, finanziato dall'Università degli Studi di Milano e coordinato da Alfonso D'Agostino. Ringrazio sentitamente Sandro Bertelli per l'accertamento da lui condotto sul ms. Magliabechiano VIII.1272, di fondamentale importanza ai fini della datazione del testo; la mia gratitudine va inoltre agli amici Rossana Guglielmetti, che ha sciolto alcuni dubbi relativi alla data del manoscritto modenese, e Roberto Tagliani, che mi ha offerto alcuni decisivi spunti di riflessione; ringrazio, inoltre, Sandra Gorla e Francesca Meraviglia che hanno effettuato uno spoglio delle fonti nel loro elaborato triennale per il VII e III cantare.

1. D. De Robertis, *Problemi di metodo nell'edizione dei cantari*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Convegno di studi di filologia italiana nel centenario della Commissione per i testi di lingua (7-9 aprile 1960), Bologna, Commissione

territorio “non lachmanniano” (ad esempio nell’edizione di un testo canterino) è tenuto a ispirarsi.²

In particolare:

1. Contro la diffusa tendenza alla retrodatazione dei testi, De Robertis nota che «dal punto di vista testuale, un cantare ha l’età del più antico codice che lo riporta, quanto dire della più antica sua redazione attestata».³
2. Contro la tendenza diffusa, specie tra gli editori ottocenteschi e primo-novecenteschi a «comprimere il processo rielaborativo in una *recensio* classica, dando vita a edizioni che contaminano indiscriminatamente strati redazionali di uno stesso testo»,⁴ De Robertis osserva che l’edizione critica di un cantare dev’essere «la rappresentazione il più possibile spiegata, davanti al lettore, della storia della tradizione, cioè della formazione e della fortuna di un testo», avendo come oggetto «non la ricostruzione di una *lectio*, ma, come dire, gli ‘integrali’ di questo sviluppo nel tempo»,⁵ aggiungendo che una classificazione dei testimoni deve avere un valore soprattutto illustrativo e non meccanico, e deve sfociare al più nella scelta di una redazione da pubblicare, di solito la più antica.⁶
3. Infine, sottolineando il carattere mistificante di una classificazione dei testimoni fondata su criteri redazionali, De Robertis invita gli editori all’indagine puntuale e minuziosa di ogni testimone, alla ricerca di errori e lacune che sopravvivano all’intervento dei

per i testi di lingua, 1961, pp. 119-138; poi in Id., *Editi e rari*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 91-109, da cui si cita.

2. Un’ottima base per la discussione puntuale di questi principi è data dalla premessa che Giovanni Fontana pone alla sua edizione del *Cantare di Madonna Elena* (*Cantare di Madonna Elena*, ed. critica a c. di G. Fontana, Firenze, presso l’Accademia della Crusca, 1992): nell’introduzione, un capitolo intitolato *Lo studio dei cantari e alcuni indirizzi della filologia moderna* (pp. IX-XIX) discute analiticamente i presupposti derobertisiani; il cappello metodologico è sintesi di un più ampio contributo dello stesso Fontana, intitolato *Le problème des remaniements dans les textes épiques et dans les «cantari» italiens du XIV^e et du XV^e siècles*, in *Au carrefour des routes d’Europe: La Chanson de Geste*, X^e Congrès de la Société Rencesvals (Strasbourg, 1985), Aix-en-Provence, 1987 (Sénéfiance, 20-21), pp. 513-530.

3. Cfr. De Robertis, *Problemi* cit., p. 94.

4. Cfr. Fontana, *Lo studio* cit., p. IX.

5. Cfr. De Robertis, *Problemi* cit., p. 98.

6. *Ibid.*, p. 107.

rimaneggiatori, poiché solo su questi elementi «riposa la certezza della critica testuale».⁷

L'impressione che è ricavata da Giovanni Fontana sull'operatività di questi principi è che essi «abbiano avuto una fortuna disuguale».⁸ È stato soprattutto il secondo degli aspetti evidenziati da De Robertis ad apparire vincente presso gli editori di testi canterini e, sebbene sia doveroso riconoscerlo come «momento di rottura con una tradizione filologica responsabile di contaminazioni perpetrate all'insegna del lachmannismo semplicistico»,⁹ esso è sovente risultato sintetizzabile, nota ancora Fontana, «nella formula 'esasperata fedeltà a un manoscritto-base'».¹⁰

Certamente, queste premesse metodologiche sono del tutto condivisibili in astratto, e per il complesso del genere canterino: tuttavia, l'indagine di casi specifici evidenzia come l'applicazione rigida di tali regole costituisca (ovviamente di là dalle intenzioni di De Robertis) un ostacolo a un lavoro editoriale fondato su basi oggettive, e debba piuttosto essere graduata in base alla contingenza del testo in esame. Emblematico è il caso della *Guerra di Troia*, un ciclo di dieci cantari che, pur mostrando evidenti marche di oralità, palesa un più significativo debito della sua tradizione con la scrittura.

2. Tradizione del testo

Il testo della *Guerra di Troia* si legge principalmente in due mss. assemblati nei primi anni del XV secolo: si tratta del ms. Càmpori App. 37 γ.0.5.44 della Biblioteca Estense di Modena (M) e il Palatino 95 della Biblioteca Medicea Laurenziana (L): il primo, più antico¹¹ e in più parti lacunoso, contiene otto cantari, ma è stato pos-

7. *Ibid.*, pp. 99-101.

8. Cfr. Fontana, *Lo studio* cit., p. X.

9. *Ibid.*, p. XI.

10. *Ibid.*

11. Francesco Ugolini (nel suo *I cantari d'argomento classico. Con un'appendice di testi inediti*, Genève-Firenze, Olschki, 1933, p. 30) riteneva che si potesse, per il ms. Càmpori, «assegnare sicuramente, sia per ragioni paleografiche che per il contenuto, quale data di compilazione la fine del Trecento». Gli unici testi datati, vergati dalla stessa mano che trascrive la *Guerra di Troia*, sono alcune lettere: una scritta da Galeazzo Comiti Virtutum ai priori fiorentini (la contea di Vertus, italianiz-

sibile accertare che originariamente ne conteneva nove;¹² il codice Laurenziano, recenziore,¹³ conteneva originariamente dieci cantari: ne possiamo leggere però soltanto nove, poiché la caduta di un fascicolo del manoscritto ci ha privato del primo.

La tradizione diretta dei *Cantari della Guerra di Troia*¹⁴ consiste anche di alcune testimonianze frammentarie: anzitutto il Gaddiano

zato in Virtù, è il feudo acquisito da Gian Galeazzo Visconti attraverso il matrimonio con Isabella di Valois) che data il 18 novembre 1389, e la risposta dei priori stessi, in data 16 dicembre 1389. E soprattutto un'epistola latina, scritta da un *Ladizlaus rex Hungarie Hierosolimae et Sicilie*, cui è apposta in calce la data «datus Iadre sub primo meo sigillo die quinto Augusti XI inditione»: il Ladislao in questione è Ladislao d'Angiò-Durazzo, figlio di Carlo III d'Angiò e re d'Ungheria incoronato, a Zara (*Iadre*), il 5 agosto 1403. Il *terminus post quem* per la composizione del manoscritto è dunque il 1403. Non soccorre l'esame delle filigrane, di cui si riconoscono due tipi abbastanza simili ("huchet" e "basilic"), tuttavia non identificabili con nessuno dei tipi proposti da Briquet, il quale infatti sottolinea che «les types appartenant à ce group sont très nombreux et on en trouve rarement d'identiques» (cfr. C. M. Briquet, *Les Filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600*, 4 voll., Leipzig, Hiesermann, 1923, II, p. 417; osservazione che Briquet compie per il tipo "huchet", ma che è ripetuta anche per il "basilic").

12. La caduta di due carte ci priva di parte del V e di tutto il VI cantare: il restauro, effettuato incollando carte bianche al superstite bordo delle carte mancanti, lascia tuttavia intravedere alcune lettere, così che si è potuto riconoscere le lettere incipitarie delle ottave da VI.15 a VI.20.

13. La sezione più antica del codice risale probabilmente al XV secolo *in.*: nonostante Rajna (P. Rajna, *Il Cantare dei Cantari e il Serventesse del Maestro di tutte l'Arti*, in «Zeitschrift für Romanische Philologie», II [1878], pp. 220-254 e 419-437, a p. 232) ritenesse che il ms. fosse da ascrivere «al declinare del Trecento o ai primordi del Quattrocento»; e nonostante per una data ancora più alta si esprimesse invece Ugolini (cfr. *I cantari* cit., p. 29, secondo cui la grafia del codice lo farebbe ritenere «senza esitazione di mano, sia pur tarda, del sec. XIV»), l'esame delle filigrane fa propendere per una datazione più recente: si riconosce infatti una filigrana tipo "fiore", accostabile ai tipi Briquet 6383 (diffuso in Toscana, *post* 1410-1415) o 6391 (sempre Toscana, ma ancora più recente, 1433-1434).

14. Utilizzo di preferenza il titolo moderno, *Cantari della Guerra di Troia* (imposto da Ugolini, cfr. *I cantari* cit., pp. 29 e 187) o, ancor meglio, *Guerra di Troia*, che recupera quanto leggiamo nell'ottava proemiale (I, 1): «La Madre di quel Re che morì 'n croce / per noi, il Padre e lo Spirito Sancto / concedan la lor grazia alla mia voce, / che la lor virtù mi presti tanto / ch'ì possa dir dell'antica e feroce / guerra di Troia per versi e per canto: / sì che 'l mio dir questi uditori informi / di quelle antiche cose e aspri stormi». In realtà, il ciclo è anepigrafo: Rajna, nel già citato contributo dedicato al *Cantare dei cantari* (cfr. Rajna, *Il Cantare dei cantari* cit., pp. 231-232), menzionò quale *versio brevis* del poemetto quella contenuta nel Palatino 95, ritenuta incompleta

183 della Biblioteca Medicea Laurenziana, codicetto miscellaneo che riporta, sull'ultima carta, l'ottava III, 37 della *Guerra di Troia* (e si gittò lo scudo dopo le spalle).¹⁵ Quindi il Magliabechiano VIII.1272 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (N), codice fondamentale per lo studio dei cantari antichi (vi si leggono infatti il *Bel Gherardino*, i *Cantari di Tristano*,¹⁶ il *Cantare di Lasancis*):¹⁷ esso riporta in più punti materiale poetico proveniente dalla *Guerra di Troia*: anzitutto l'ottava IV, 1, e i primi tre vv. della IV, 2 (mano ε, datata «25 di gennaio 1392», c. 44r.), quindi un frammento molto ampio del VII cantare (mano v, cc. 84r.-85v.), per un totale di 29 ottave,¹⁸ comprese due ottave che non compaiono in M e L; infine, sul verso dell'ultima

di due cantari, dacché nell'ottava conclusiva del X cantare il poeta annuncia (cfr. *Guerra di Troia* X, 50) «dirovi dietro in un altro cantare, / però che gli uditori sapran poi / come fero la sepultura edificare / al buon Achille tuti i Greci suoi» (probabilmente dodici cantari, e non undici come farebbe pensare l'indicazione del canterino, perché dodici sarebbe un numero migliore – se non altro di tradizione virgiliana – per un ciclo sul modello classico; non indicò, peraltro, un titolo. Egidio Gorra, qualche anno dopo Rajna (cfr. E. Gorra, *Testi inediti di storia troiana*, Torino, Loescher, 1887, p. 278), menzionò il testimone estense della *Guerra di Troia* come «un'altra copia dello stesso poema, sebbene con molte varianti e molto incompleta»; egli fece propria l'opinione di Rajna che al ciclo mancassero due cantari, e assegnò all'opera il titolo di *Poema d'Achille*, presente nella rilegatura moderna del ms. laurenziano.

15. Cfr. D. De Robertis, *Cantari antichi*, in «Studi di Filologia italiana», XXVIII (1970), pp. 67-175, a p. 75.

16. Senza soluzione di continuità, sono trascritte le *Ultime imprese e morte di Tristano* e la *Vendetta per la morte di Tristano* (per il testo, e la sua tradizione, cfr. almeno F. Cigni, *Un nuovo testimone del cantare "Ultime imprese e morte di Tristano"*, in «Studi Mediolatini e Volgari», XLIII [1997], pp. 131-191 e *Cantari fiabeschi arturiani*, a c. di D. Delcorno Branca, Trento, Luni, 1999).

17. *Ibid.*, pp. 72-73. Il manoscritto è una miscellanea dovuta ad almeno 15 mani che contiene, insieme a materiale di provenienza mercantile, il volgarizzamento B della *Historia Apollonii regis Tyri*, lacerti vari di poesia volgare, un frammento del *Paradiso* (come segnalato in S. Bertelli, *Nuovi testimoni per il censimento dei manoscritti e dei commenti della Commedia*, in «Studi danteschi», 67 [2002], pp. 219-224), ricette, lettere e precettistica in volgare, e una descrizione dell'*Europa*, sempre in volgare. Per la descrizione, oltre a De Robertis si è occupato del codice anche Luca Sacchi, che ne ha fornito una descrizione nel volume dedicato ai volgarizzamenti italiani dell'*Historia Apollonii regis Tyri* (cfr. *Historia Apollonii regis Tyri. Volgarizzamenti italiani*, a c. di L. Sacchi, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 51-54).

18. Non 21, né dell'VIII cantare, come indica De Robertis (*Cantari antichi* cit., p. 73), che riprende qui a cascata un'erronea segnalazione di Ugolini (cfr. *I cantari* cit., p. 34: «si leggono 21 stanza e mezza e precisamente le ottave, descrittive la morte e la vendetta di Troilo, che fanno parte del cantare VIII»); Ugolini

carta (la 98), l'ottava III, 2 (mano π). Da ultimo, il ms. Tempi 2 della Biblioteca Medicea Laurenziana (T), autografo del *Libro di varie storie* di Antonio Pucci, riporta (dovuti certamente ad altra mano) due frammenti distinti della *Guerra di Troia*: le ottave I, 1-15 (alle cc. 87 r./v.) e l'intero cantare II (54 ottave, cc. 161r.-164r.).¹⁹

La tradizione indiretta della *Guerra di Troia* è composta, infine, da 4 mss.: due di essi, il BNCF Nuove Accessioni 444 (F), risalente all'ultimo quarto del XIV secolo,²⁰ e il BNF Italien 6 (P), datato 1418,²¹ interpolano 35 ottave del IV cantare nel testo della *Fiorita* di Armannino Giudice.²² Gli altri due manoscritti, entrambi quattrocenteschi, sono il Redi 169 della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze (R) e il ms. I.VI.37 della Biblioteca degli Intronati di Siena: testimoni del *Troiano* di Domenico da Monticchiello, nel XXV canto i due mss. interpolano rispettivamente 41 ottave (R) e 49 ottave (S) del IV cantare della *Guerra di Troia*.

sbaglia quindi anche nell'indicare il contenuto, poiché la morte e vendetta di Troilo avvengono nei cantari IX e X).

19. Diversamente da quanto si legge in G. Tanturli, *I Benci copisti: vicende della cultura fiorentina volgare fra Antonio Pucci e il Ficino*, in «Studi di Filologia italiana», XXXVI (1978), pp. 197-313, a pp. 266-267, dove si indica come appartenente alla *Guerra di Troia* il solo frammento a c. 161, mentre per la c. 87 si indicano i *Cantari di Tristano*; in realtà i *Cantari di Tristano* sono copiati alle cc. 86v.-87r., dalla stessa mano che copia la *Guerra di Troia*.

20. Antonio Medin (cfr. A. Medin, *Una redazione abruzzese della "Fiorita" di Armannino*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti», LXXVII [1917-18], pp. 487-547) assegnò il ms. all'ultimo quarto del XIV secolo. Il ms. è segnalato come sicuramente trecentesco anche nel volume *I manoscritti della letteratura italiana delle Origini*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, a c. di S. Bertelli, Firenze, SISMEL – Edizioni del Galluzzo, 2002, p. 183, anche se non risulta incluso tra i mss. databili entro la metà del secolo.

21. Per la descrizione, cfr. G. Mazzatinti, *Inventario dei manoscritti italiani delle Biblioteche di Francia*, 3 voll., Firenze-Roma, Bencini, 1886-1888, III, pp. 11-33; in corrispondenza dell'inizio del testo della *Fiorita*, alla c. 23r., si legge la seguente nota: «In dei nomine Am. Anno a nativitate (...) Millesimo.CCCC.XVII X Inditionis. Inceptus fuit hic liber XIII Septembris in ciuitate chetis».

22. Medin (cfr. *Una redazione cit.*, pp. 487-547) individuò nella coppia un ramo abruzzese della tradizione della *Fiorita*, contenente riferimenti posteriori al 1286, anno in cui si arresta la narrazione di Armannino: sono infatti integrati brani della *Cronica* di Giovanni Villani, del *Chronicon* di Francesco Pipino e, appunto, della *Guerra di Troia*. Secondo Medin, i due codici derivano indipendentemente da un antografo che contiene la versione abruzzese della *Fiorita*: F direttamente, mentre P mostra coloriture venete che fanno supporre un *interpositus* settentrionale.

La seguente tabella rappresenta la consistenza del testo nei due testimoni principali (per il II cantare, ho indicato anche il Laurenziano Tempi 2, che riporta l'intero cantare):²³

	M	L	Tempi 2
Cantare I	48 ottave	<i>Om.</i> (48 ottave) ²⁴	<i>Om.</i>
Cantare II	54 ottave ²⁵	53 ottave	53 ottave
Cantare III	40 ottave (52) ²⁶	49 ottave	<i>Om.</i>
Cantare IV	38 ottave ²⁷	47 ottave	<i>Om.</i>
Cantare V	34 ottave (44) ²⁸	44 ottave	<i>Om.</i>
Cantare VI	<i>Om.</i> (37 o 38 ottave)	37 ottave	<i>Om.</i>
Cantare VII	42 ottave ²⁹	43 ottave	<i>Om.</i>

23. Indico nella tabella la consistenza reale del testo nei manoscritti; i numeri tra parentesi, spiegati in nota, indicano le ottave originariamente presenti prima delle lacune subite dai testimoni (soprattutto da M), la cui esistenza è però accertabile dall'indagine materiale.

24. È possibile calcolare il numero esatto delle ottave del I cantare nonostante la caduta del primo fascicolo del laurenziano, poiché il compilatore del manoscritto numera le ottave in modo progressivo, e la seconda ottava del II cantare, di cui si leggono 4 vv., è la cinquantesima; il I cantare su L è composto quindi da 48 ottave.

25. In L manca l'ottava 53 di M, mentre in T la 24.

26. Sull'estense si leggono in realtà 40 ottave; a queste si devono aggiungere 12 ottave di una carta caduta (il copista di M trascrive con regolarità 12 ottave per ogni recto o verso della carta) e di cui è stato restaurato (incollato a una carta bianca) un frammento che reca le ottave conclusive del III cantare in L e le ottave 4-6 del IV cantare.

27. Su M si leggono le ottave a partire dalla 13 (quelle mancanti corrispondono alla lacuna della carta di cui si accenna alla nota precedente); in L mancano le ottave 45, 48 e 49 di M.

28. Sull'estense si leggono in tutto 34 ottave del V cantare. Vi sono poi due carte mancanti, al posto delle quali il restauratore ha incollato due pagine interamente bianche; una di esse è incollata al bordo superstite di una delle due carte mancanti, bordo sul quale si riconoscono gli *incipit* delle ottave da VI, 15 a VI, 20: su tale carta si dovevano, presumibilmente, leggere le ottave 15-26 (sul recto) e 27-37 (o 38) sul verso. I conti tornerebbero, poi, ipotizzando che sull'altra carta caduta si leggessero le ultime 10 ottave del V cantare e le prime 14 del VI (24 ottave in tutto, 12 per ogni lato della carta).

29. In M manca l'ottava 7 di L.

Cantare VIII	43 ottave	43 ottave	<i>Om.</i>
Cantare IX	50 ottave	50 ottave	<i>Om.</i>
Cantare X	<i>Om.</i>	50 ottave	<i>Om.</i>

Dall'osservazione della tabella, e attraverso la ricostruzione materiale che, *in absentia*, è stato possibile effettuare sul codice estense, affiora l'immagine di un testo che, nei testimoni principali, si corrisponde in modo quantitativamente quasi esatto. Segno, questo, di un evidente indebitamento della tradizione con la scrittura. A questo dato primario si dovrà integrare la sostanziale identità del materiale narrativo e della sua organizzazione e, in aggiunta, il fatto che le varianti di queste due testimonianze della *Guerra di Troia*, pur essendo numerose, non si estendono mai al rifacimento integrale di un'ottava, ma interessano (sporadicamente) distici o versi, e più spesso invece emistichi o singole parole.³⁰ Si tratta quindi di due *facies* testimoniali (non possiamo definirle, a rigore, redazioni né versioni) leggermente variate, che hanno un probabile capostipite comune, senza che vi siano, peraltro, errori flagranti comuni a entrambi i testimoni, che siano prova di un archetipo; e si noterà, infine, che sicuramente il recenziore L non è *descriptus* di M.³¹

30. Lo stesso si può affermare, anche se l'incidenza della prova è, ovviamente, minore, per i due frammenti di maggior consistenza (II e VII cantare) contenuti nei mss. T e N.

31. Prova ne è, in una situazione di sostanziale passività e trascuratezza della copia L, l'inserzione dell'intero X cantare, che M non copia per scelta o (più facilmente) per lacuna del proprio modello; altri indizi meno flagranti sono, in L, l'inversione tra VII e VIII cantare, effettuata pur conservando la numerazione progressiva delle ottave, e il fatto che L reca, rispetto a M, un'ottava in più appartenente al VII cantare. La versione del laurenziano presenta un numero molto maggiore di errori evidenti rispetto a quella di M (e dunque richiederebbe un numero molto maggiore, e molto più oneroso, di interventi correttori); talvolta, si ha l'impressione che la lezione di L costituisca qualcosa di molto somigliante forse non a un "rifacimento" ma, piuttosto, a una "rielaborazione" di quella di M: ovvero, non di una riscrittura che si spinga fino a modificare l'intreccio quanto piuttosto un lavoro nel dettaglio, con cambiamenti di *facies* espressiva; Il testo tradito da M risulta poi, già a una prima lettura, più corretto di quello tramandato da L dal punto di vista metrico, più affidabile dal punto di vista della sintassi e qualitativamente migliore nella sua attitudine lessicale e stilistica.

3. Datazione del testo

Non compaiono, nel testo della *Guerra di Troia*, elementi che possano soccorrere a stabilire una datazione: sono tuttavia possibili alcune considerazioni attraverso l'indagine materiale dei testimoni. Appartengono probabilmente al tardo Trecento i mss. T (sicuramente trecentesco, in origine, anche se il ms. non è datato per le mani che ci interessano),³² e G.³³ M³⁴ risale almeno al 1403, mentre L è certamente posteriore, come si è visto, alla prima decade del XV secolo. Al tardo Trecento risale infine F, manoscritto della *Fiorita* che contiene un'interpolazione di 35 ottave appartenenti al IV cantare.

Decisiva per assegnare il testo della *Guerra di Troia* al XIV secolo è la testimonianza del ms. N che, come si è visto, tramanda numerose porzioni di testo distribuite in vari luoghi del codice: il frammento del IV cantare trascritto alla c. 44r. è datato, come si è visto, 1392; soprattutto, il manello di ottave del VII cantare, copiato alle cc. 84r.-85v. è copiato dalla stessa mano (v) che trascrive³⁵ nell'ordine: i vv. 1-108 del canto VI del *Paradiso* (cc. 76r./v., «*inc.*: Poscia che ghostantino laquila volse, *expl.*: chapiu alto leone transero lo vello»), la ricetta di un "unguento", datata 1369 (c. 91v., «*inc.*: Unghuento Citrino vale ale litigine del volto»), cui è premessa la data «adj xliij dema-

32. Sicuramente successive al 1388, anno della morte di Antonio Pucci, devono essere le mani che completarono il manoscritto.

33. La mano che trascrive l'ottava non è datata da De Robertis (*Cantari antichi* cit., p. 75), che la sigla come mano ζ; nel manoscritto, varie mani sono assegnate da De Robertis alla fine del XIV secolo o agli inizi del XV.

34. Per il *terminus post quem*, cfr. *supra*, la n. 11. Aggiungo come seppur labile indizio che la cronologia relativa dei (pochi) testi databili presenti sul ms. rinvia comunque al '300: un sonetto di Antonio Pucci (c. 4v.), morto nel 1388; una risposta in versi di Petrarca a Maestro Antonio da Ferrara (c. 5r.), che dev'essere stata scritta necessariamente prima del 1373, anno della morte di Maestro Antonio; idem, per la piccola corona di sette sonetti che seguono immediatamente i versi di Petrarca (cc. 5r./v.); infine, un carme latino in memoria di un *Iohannes presul, duci Mediolani*, senz'altro il vescovo Giovanni Visconti, co-signore di Milano insieme al fratello Luchino dal 1341 al 1354, anno della sua morte (che funge da *terminus post quem*). Soprattutto, quest'ultimo è interessante per la sua tutto sommato scarsa attingibilità e per la sua eterogeneità rispetto al restante materiale trascritto sul codice; laddove, gli altri testi citati potrebbero essere stati copiati anche a distanza di anni dalla loro data di composizione, in virtù della fama dei loro autori.

35. Cfr. la tavola del ms., in De Robertis, *Cantari antichi* cit., pp. 72-73.

gio 1369»)), una descrizione geografica dell'Europa, datata 1369 (cc. 92v.-94r., «*inc.*: Uropia edinominata da uno chebe nome europe»,³⁶ cui è premessa la data «adj xvij dj luglio andj 1369»). Una recente ricognizione diretta del Magliabechiano, suffragata da un'*expertise* realizzata sul codice da Sandro Bertelli, ha confermato la bontà delle ipotesi di De Robertis a proposito non solo dell'unicità della mano che ha copiato Dante, le ottave canterine e i due testi datati, ma anche dell'assegnazione della scrittura mercantesca della mano v³⁷ al terzo quarto del XIV secolo. Tali dati, combinati, valgono ad assicurare al frammento della *Guerra di Troia un terminus ante quem* decisamente alto,³⁸ anche se la presenza all'interno del testo di continui richiami narrativi tra un cantare e l'altro (che ne dimostrano la concezione quasi certamente unitaria) e il rapporto con le fonti che ci avviamo qui di seguito a mostrare, lasciano immaginare che la genesi dell'intero ciclo non debba essere avvenuta in un lasso di tempo frazionato né troppo dilatato nel tempo.

Si aggiungerà, quale elemento di significativa discontinuità nel panorama dei cantari antichi, che il *terminus* 1369 rappresenta una data molto alta per un testo, così lungo e articolato, come la *Guerra di Troia*, le cui caratteristiche divergono dalla struttura consueta del cantare del Trecento, di breve o media lunghezza, con testo normalmente indiviso e con grande invadenza del cosiddetto "stile formulare".³⁹

36. A margine del campo di scrittura, la nota, della stessa mano che trascrive, «deuropia aditiamo».

37. Mercantesca è definita dallo stesso Bertelli in *Nuovi testimoni* cit., p. 220, dove si dà un'iniziale certificazione dell'unicità della mano che copia la serie Dante, cantari, ricetta, descrizione geografica.

38. Fino al cantare VII: a rigore, secondo il principio derobertisiano, il *terminus ante quem* non varrebbe invece, ad esempio, per il X cantare, che è tradito solo dal quattrocentesco L.

39. Per le varie tipologie in cui esso si articola, il testo di riferimento è ovviamente quello di M. C. Cabani, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Lucca, Pacini Fazzi, 1988. Sui caratteri distintivi del cantare trecentesco, per non citare che pochi esempi, il *Fiorio e Biancifiore*, scritto tra il 1343 e il 1349 (il *codex vetustissimus* è il ms. Magliabechiano VIII.1416, per la data della sezione che tramanda il codice cfr. S. Bertelli, *Un nuovo testimone del volgarizzamento della «Disciplina clericalis» di Pietro Alfonso*, in «Medioevo e Rinascimento», 16 [2002], pp. 45-61, a p. 50 e n. 22; cfr. anche *I manoscritti della letteratura italiana delle Origini* cit., p.

4. Le fonti scritte

Carattere del tutto peculiare della *Guerra di Troia* è il suo aggancio quasi sistematico a dei testi in prosa che devono essere considerati, tecnicamente, delle fonti: intendendo, con l'espressione avverbiale, la ripresa diretta o rielaborata di lacerti testuali da opere a monte. Quando ho indagato, nel corso delle mie ricerche dottorali, il complesso delle opere di argomento troiano circolanti in Toscana nel corso del XIV secolo,⁴⁰ non intendevo in realtà reperire una fonte nel senso tecnico indicato, improbabile per un genere come quello canterino, dalle caratteristiche eminentemente rielaborative. Anche se non mancano le eccezioni: per il breve *Piramo e Tisbe*, nella sua redazione antica anteriore al 1374 (A), De Robertis⁴¹ si poneva infatti la questione se il testo in ottave fosse un vero e proprio cantare, dato che esso «a partire dall'ottava 18 (...) non si distacca un solo istante (se non fosse per

127, n. 68), si compone di 134 ottave (il testo è indiviso); il *Bel Gherardino*, scritto ante 1365 (il personaggio di Marco Bello è ricordato nel *Corbaccio*), si compone di due cantari di 45 e 47 ottave; il *Piramo e Tisbe*, nella sua redazione A (per la quale cfr. Ugolini, *I cantari* cit., pp. 97-137, a p. 105), è un unico cantare di 48 ottave composto prima del 1374; dei cantari di Antonio Pucci (morto nel 1388) almeno 3 rispettano questi caratteri tipologici: la *Madonna Lionessa* (un solo cantare di 49 ottave), il *Bruto di Bertagna* (46 ottave), il *Gismirante* (due cantari di 45 e 61 ottave). Eccepiscono in parte alla regola, tra quelli composti da Pucci, i *Cantari di Apollonio di Tiro*, in 6 cantari, e la *Reina d'Oriente*, in 4 cantari, così come eccezione alla regola sono gli anonimi *Cantari di Febus-el-Forte*, precedenti al 1365 (anche il personaggio di Febus, alla pari di Marco Bello, è ricordato nel *Corbaccio*). Per il testo del *Fiorio e Biancifiore*, del *Bel Gherardino*, del *Piramo e Tisbe*, della *Madonna Lionessa*, del *Bruto di Bertagna* e del *Gismirante*, cfr. *Cantari novellistici dal Tre al Cinquecento*, a c. di E. Benucci, R. Manetti, F. Zabagli, 2 voll., Roma, Salerno Editrice, 2002. Per il testo dei *Cantari di Apollonio di Tiro*, cfr. A. Pucci, *Cantari di Apollonio di Tiro*, a c. di R. Rabboni, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1996. Per la *Reina d'Oriente*, cfr. A. Pucci, *Cantari della Reina d'Oriente*, ed. critiche a c. di A. Motta e W. Robins, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2007. I *Cantari di Febus-el-Forte* si leggono, infine, nell'edizione procurata da A. Limentani, *Dal Roman de Palamedès ai cantari di Febus-el-Forte: testi francesi e italiani del Due e Trecento*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1962.

40. L'indagine linguistica condotta sui due testimoni principali, M e L, evidenzia come il testo della *Guerra di Troia* non esorbiti i confini della Toscana: l'estense presenta una patina linguistica pisano-lucchese molto marcata, mentre i tratti della lingua di L sono spiccatamente fiorentini, con qualche elemento che rinvia alla Toscana orientale, all'area compresa tra Arezzo e Cortona.

41. Cfr. De Robertis, *Problemi* cit., pp. 104-105.

l'abito dell'amplificazione proprio del narrare in ottava rima, con le sue cadenze inevitabili dall'antico esemplare», indicando alcuni casi rilevanti di ripresa letterale, da parte del canterino, del volgarizzamento delle *Metamorfosi* di Ovidio composto da Arrigo Simintendi;⁴² analoghe considerazioni possono essere espresse per i *Cantari di Febus-el-Forte*,⁴³ per il frammento bolognese di cantare arturiano segnalato da Picone (1376)⁴⁴ e anche per un testo che, benché non appartenga *in toto* al genere canterino, ne esibisce in più punti alcune marche formali: si tratta dell'*Istoria di Alessandro Magno*, scritta da un certo Domenico Scolari che la concluse, come dichiara nell'*explicit*, il giorno di Natale del 1355; il testo presenta una fonte «identificata con l'*Historia Alexandri Magni* redatta nel 1236 da Quilichino da Spoleto, giudice di Federico II, in esametri latini e a sua volta dipendente dalla redazione J dell'*Historia de preliis*».⁴⁵

Comunque, nonostante le mie intenzioni fossero semplicemente quelle di indicare le modalità con cui l'autore di questo ciclo avesse avvicinato una materia fluviale e magmatica come quella troiana, ho tuttavia riscontrato, d'acchito, precise e abbondanti corrispondenze tra il testo della *Guerra di Troia* e quello di due prose toscane: il volgarizzamento dell'*Historia destructionis Troiae* di Guido delle Colonne composto dal notaio fiorentino Filippo Ceffi, e la *Storia di Troia* scritta da Binduccio dello Scelto, traduzione estremamente fedele di *Prose 2* del *Roman de Troie*.

Tra le versioni italiane dell'*Historia destructionis Troiae* provenienti dalla Toscana,⁴⁶ il volgarizzamento C, scritto entro il primo

42. *Ibid.*, la n. 20 a p. 105.

43. Si vedano le considerazioni espresse in più punti, nel capitolo I dell'*Introduzione*, in Limentani, *Dal Roman de Palamedés* cit., pp. VII-XXXIX.

44. Cfr. M. Picone, *Il cantare cavalleresco*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura*, Atti del convegno internazionale (Zurigo, Landesmuseum, 23-25 giugno 2005), a c. di M. Picone e L. Rubini, Firenze, Olschki, 2007, pp. 259-275. Il frammento in questione (cfr. pp. 262-263) è l'ultimo foglio di un registro notarile conservato presso l'Archivio di Stato di Bologna, su cui una mano settentrionale ha vergato due ottave e mezza di un cantare: esse presentano chiare e abbondanti corrispondenze testuali con *La mort le roi Artu*.

45. Cfr. M. C. Leone, *La trecentesca Istoria di Alessandro Magno di Domenico Scolari*, in *Il cantare italiano fra folklore e letteratura* cit., pp. 65-79; per la citazione, cfr. p. 74.

46. Di qui in avanti, *HDT*. Le sigle di questi volgarizzamenti (in tutto 10, considerando anche quelli composti fuori della Toscana e quelli catalano, castiglia-

quarto del Trecento da Filippo Ceffi (forse nel 1324) è senz'altro il più noto e quello caratterizzato dalla tradizione più consistente, costituita da 31 mss. secondo la recentissima *recognitio codicum* di Massimo Zaggia:⁴⁷ codici che tramandano il testo integro, parziale, oppure contaminato con altre prose (come avviene ad esempio per il Magliabechiano II.IV.49, dove il testo è trascritto di seguito e senza soluzione di continuità con l'*Istorietta troiana*).⁴⁸ Privo di un'edizione critica, anche se la sua tradizione è stata recentemente indagata con molta acribia,⁴⁹ il testo di Ceffi è anche stato dato alle stampe in due occasioni:⁵⁰ nel 1481 a Venezia, presso Alessandro della Paglia, e nel 1665 a Napoli, presso Egidio Longo, a cura degli Accademici della Fucina di Messina; la stampa napoletana è tratta da un ms. vaticano, il Barberiniano Latino 4104, a sua volta copia di un ms. laurenziano, il Redi 180.⁵¹ La collazione per *loci critici* che ho effettuato tra il rediano e la stampa del 1665 (cui ho fatto

no e francese) sono state attribuite da Nicola De Blasi, cui si deve una minuziosa indagine della tradizione del testo del volgarizzamento napoletano (N): cfr. N. De Blasi, *Il rifacimento napoletano trecentesco della «Historia destructionis Troiae». I. Rapporti con la tradizione latina e con i volgarizzamenti conosciuti*, in «Medioevo Romano», 6 (1979), pp. 98-134; nonché il capitolo sulla tradizione del testo nell'edizione dello stesso volgarizzamento, sempre a cura di De Blasi, cfr. *Libro della destructione de Troia. Volgarizzamento napoletano trecentesco da Guido delle Colonne*, a c. di N. De Blasi, Roma, Bonacci, 1986, pp. 17-40. Oltre a C, gli altri volgarizzamenti di Guido provenienti dalla Toscana, che tuttavia non presentano affinità con il testo della *Guerra di Troia*, sono A, versione anonima in sei mss.; B, volgarizzamento pistoiense composto nel 1333 dal notaio Mazzeo Bellebuoni; e infine M, versione toscana contenuta nel ms. Marciano 4805.

47. Ovidio, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, I. Introduzione, testo secondo l'autografo e glossario, a c. di M. Zaggia, Firenze, SISMELE – Edizioni del Galluzzo, 2009, pp. 28-29.

48. Cfr. A. D'Agostino, *Le gocce d'acqua non hanno consumato i sassi di Troia. Materia troiana e letterature medievali*, Milano, CUEM, 2006, p. 102.

49. Cfr. C. Lorenzi, *Primi sondaggi sulla tradizione antica del volgarizzamento dell'Historia destructionis Troiae di Filippo Ceffi*, in *Volgarizzare, tradurre, interpretare nei secc. XIII-XVI*, Atti del Convegno internazionale di studio "Studio, Archivio e Lessico dei volgarizzamenti italiani" (Salerno, 24-25 novembre 2010), Strasbourg, Éditions de Linguistique et de Philologie, 2011, pp. 69-85.

50. Cfr. De Blasi, *Il rifacimento* cit., pp. 119-120, n. 24.

51. Il Redi 180 è un manoscritto pergameneo risalente al II quarto del XIV secolo (cfr. Lorenzi, *Primi sondaggi* cit., p. 75), di grande formato e altrettanto grande pregio (capolettera riccamente decorati, *letrines* per i sottocapitoli) latore del solo volgarizzamento di Ceffi.

riferimento per il confronto iniziale tra il testo della *Guerra di Troia* e il volgarizzamento di Ceffi)⁵² ha evidenziato affinità strettissime (la sostanziale coincidenza di tutte le rubriche, nonché di tutti i passi collocati in sinossi) tra i due testi che, al di là di minime differenze legate soprattutto alla grafia arcaizzante del manoscritto e a qualche *lapsus* dell'amanuense, sono praticamente identici.

Bastino questi due lacerti a confronto, a titolo puramente esemplificativo, il primo dal ms. rediano e il secondo dalla stampa del 1665:

(I)

Ma imperoche del nobile Hectore se non era rimaso se non il morto corpo e si come elli è propria cosa dell'umana fragilitade non si poteva conservare sopra terra senza corruptione, lo re Priamo investigoe per lo consiglio di molti maestri s'el predecto corpo senza chiusura di sepoltura si potesse sempre conservare nell'aspecto degl'uomini in tale maniera che così morto quasi vivo per similitudine paresse senza alcuno spaventevole odore. Onde avvenne che li decti maestri molto discreti per lo comandamento di Priamo artificiosamente allogarono il decto corpo nel tempio d'Appollo alla ala porta cimbrica dela cittade di Troya. Li predetti maestri hedificarono uno tabernacolo di convenevole spazio allato al grande altare del decto tempio, il quale tabernacolo si reggeva sopra quactro colonne d'oro purissimo fondute e in ciascuna di queste colonne era fermata una ymagine rappresentante l'aspecto di una angelo, e erano le decte ymagini dal capo insino al piede dela decta sostanza dele colonne, in tale guisa che le decte ymagini nele decte colonne erano ymagini e colonne abbiinti pedestalli e capitelli con meravigliosi intagli.

(II)

Ma impercioché del nobile Hettore non era rimasto se non il morto corpo, e si come elli è propria cosa dell'humana fragilitade non si poteva conservare sopra terra senza corruzione, lo re Priamo investigoe per lo consiglio di molti maestri, se lo predetto corpo senza chiusura di sepoltura si potesse sempre conservare nell'aspecto degl'huomini in tale maniera che, così morto, quasi vivo per similitudine paresse, senza alcuno spaventevole odore, onde avvenne, che li detti maestri molto discreti per lo comandamento di Priamo artificiosamente allogarono il detto corpo nel Tempio d'Appollo allato alla porta Cimbrea della Cittade di Troia. Li predetti maestri edificarono uno tabernacolo di convenevole spazio allato al grande altare del detto tempio, il quale tabernacolo si reggeva per quattro colonne d'oro purissimo fondute, & in ciascuna di queste colonne era fermata una immagine rappresentante l'aspetto d'un angelo. Et erano le dette immagini dal capo insino al piede della detta sustanza delle colonne, in tale guisa che nelle dette colonne erano immagini, e colonne habienti piedestalli, e capitelli con meravigliosi intagli.

52. Ne ho potuta consultare copia presso la Biblioteca Trivulziana di Milano; di qui in avanti, il testo è citato come *Ceffi*.

Il testo della stampa del 1665 coincide così con un manoscritto che ragioni filologiche e paleografiche⁵³ consigliano di collocare entro un arco temporale non lontano dalla composizione dell'originale.

L'altra fonte della *Guerra di Troia* è la traduzione della seconda *mise en prose* del *Roman de Troie*⁵⁴ che il senese o fiorentino Binduccio dello Scelto⁵⁵ avrebbe scritto nei primi vent'anni del Trecento o «come massimo negli ultimi decenni del XIII secolo»⁵⁶. Il testo è tradito dal solo ms. BNCF II.IV.45, che il copista Andrea di Deio degli Ugurgieri trasse dal testo di Binduccio apponendovi la data «martedì .xx. di luglio, anni .m.cccxxij. Indictione V^a». La traduzione è estremamente fedele, e condotta con tale puntiglio che spesso il ritmo della narrazione ne risulta rallentato;⁵⁷ anche se l'autore, tuttavia, non rinuncia a un'operazione di edulcorazione del materiale della *fabula*, sia nei confronti della materia erotica sia nei confronti delle scene di battaglia (di grande ritmo e colore nel romanzo di

53. Lorenzi (cfr. *Primi sondaggi* cit., pp. 74-75) inserisce il Rediano 180 tra i *codices antiqui* della tradizione del volgarizzamento, vulgata composta dai soli mss. completi copiati entro il XIV secolo; il ms. è databile secondo Sandro Bertelli alla metà del XIV secolo, cfr. *I manoscritti della letteratura italiana delle Origini* cit., p. 128.

54. Composta in Italia settentrionale secondo Marc-René Jung (cfr. *La légende de Troie en France au moyen âge*, Basel-Tübingen, Francke, 1996, p. 485 ss.), *Prose 2* è tradita da 3 mss. di origine italiana: due veneti, il ms. Grenoble, Bibliothèque Municipale 861, scritto a Verona, e il Douce 196 della Bodleian Library di Oxford, scritto a Padova (per i quali, cfr. G. Carlesso, *La versione sud del "Roman de Troie en prose" e il volgarizzamento di Binduccio dello Scelto*, in «Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere e Arti», CXXIV [1966], pp. 519-560, alle pp. 521-523); e un manoscritto riconducibile a Genova, il parigino BNF Nouvelles Acquisitions 9603, scritto in un *atelier* composto di professionisti pisani prigionieri a Genova dopo la battaglia della Meloria (cfr. F. Avril-M. T. Gousset, *Manuscrits enluminés d'origine italienne. T. 2: XIII^e siècle*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 1984, pp. 25-27 e 49-50; e anche M. T. Gousset, *Étude de la décoration filigranée et reconstitution des ateliers: le cas de Gênes à la fin du XIII^e siècle*, in «Arte Medievale. Il serie», 1 (1988), pp. 121-152.

55. Sull'identità storica di Binduccio, cfr. il *Dizionario Biografico degli Italiani*, 10 (1968), s.v. *Binduccio dello Scelto*, a c. di E. Ragni; leggibile in rete all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/binduccio-dello-scelto_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/binduccio-dello-scelto_(Dizionario-Biografico)/).

56. Per la datazione, cfr. *Binduccio dello Scelto. La storia di Troia*, a c. di M. Gozzi, Milano-Trento, Luni, 2000, p. 18 (di qui in avanti, *Binduccio*); la proposta di datazione della Gozzi è espressa in termini assai probabilistici: data la scarsa diffusione del testo di Binduccio (un solo testimone manoscritto), sarebbe forse il caso di avvicinare il testo alla data di copiatura dell'unico testimone (il 1322).

57. Cfr. D'Agostino, *Le gocce* cit., p. 113.

Benoit), per le quali l'autore «sbiadisce qualche particolare troppo sanguinolento».⁵⁸

Il rapporto che l'autore della *Guerra di Troia* intrattiene con le fonti è, potremmo dire, sbilanciato in favore del testo di Ceffi ma, in definitiva, desultorio: il canterino si attiene infatti maggiormente al volgarizzamento dell'*Historia destructionis Troiae*, manifestando un'attenzione diffusa che risulta, in certi punti, quasi pedissequa, laddove, invece, il rapporto con il testo di Binduccio è molto meno fitto e, sovente, altrettanto poco letterale. Soprattutto, però, è risultato evidente, come vedremo, che il canterino ricorre alla *Storia di Troia* per integrare alcuni elementi tematici che nel testo di Ceffi mancano per ragioni strutturali.⁵⁹

Un primo dato sensibile ci è offerto dal numero di ottave interessate dal contatto con le fonti, schematizzabile nella seguente tabella:

Cantare	Ottave con fonte	%
I	25 su 48	52%
II	31 su 54	57%
III	37 su 49	75%
IV	42 su 50	84%
V	31 su 44	70%
VI	25 su 37	67%
VII	31 su 45	68%
VIII	30 su 43	69%
IX	42 su 50	84%
X	34 su 50	68%

58. Cfr. *Binduccio*, Introduzione, pp. 19-20. Nota la Gozzi che i tratti di attenuazione sono peraltro già presenti nel testo di *Prose 2*.

59. Strettamente dipendente dall'*HDT* il volgarizzamento ceffiano risente dell'impostazione "storica" della fonte, visibile già nel titolo (che aveva sviluppato il *Roman de Troie* in una, per l'appunto, *Historia*); tale impostazione, che è forse più moralistica che storica (in essa si rivede, infatti, la committenza ecclesiastica del testo di Guido) spiega la scrupolosa soppressione di temi – come l'amore – e toni – come il patetico – che sono caratteristici dell'*aetas ovidiana* (cfr. D'Agostino, *Le gocce cit.*, pp. 94-96 e F. Bruni, *La reazione di Guido delle Colonne alla letteratura romanza e all'«età ovidiana»*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a c. di G. Bárberi Squarotti, II, *Dalle origini al Trecento*, Torino, UTET, 1990, pp. 684-688, a p. 686). L'edizione di riferimento dell'*HDT* è *Guido de Columnis. Historia destructionis Troiae*, a c. di N. E. Griffin, Cambridge (Mass.), The Medieval Academy of America, 1936.

tale dato – percentualmente evidentissimo – è significativo perché indice di un progetto autoriale, realizzato dal canterino attraverso strumenti di lavoro (le fonti) identificabili con sicura precisione e, in qualche misura, dichiarati (al lettore moderno, certo non a quello contemporaneo). Il dato è suffragato in negativo dall'analisi delle ottave senza fonte, tutte o quasi riconducibili a procedimenti tipici del cantare, e dunque funzionali a uno standard:⁶⁰ in parte si tratta di luoghi altamente formalizzati, come le ottave incipitarie e conclusive; o quelle ad esse contigue, in cui si realizzano richiami alla narrazione già avvenuta (per quelle che seguono l'*incipit*) oppure anticipazioni di quello che verrà (prima della conclusione); o ancora, quelle in cui compaiono altri espedienti formulari di chiara riconoscibilità (gli appelli al lettore, le formule di inveroamento attraverso il richiamo alle *auctoritates*). Abbiamo poi procedimenti, altrettanto tipici, di *reductio* e *amplificatio*; la prima si ha soprattutto nelle ottave di raccordo narrativo: a volte con estrema condensazione della fonte, seguendo cioè la *fabula* ma senza aggancio letterale con il testo, a volte con ottave di pura invenzione del canterino; l'*amplificatio* è, invece, soprattutto dialogica. Abbiamo poi, frequenti, i procedimenti di iterazione, ad esempio nella lunghissima enumerazione delle schiere, ciascuna con un condottiero e un blasone.⁶¹ In alcuni casi si hanno, infine, delle digressioni, a volte di breve lunghezza,⁶² a volte più articolate.⁶³

5. Esempi di utilizzo delle fonti

L'utilizzo del volgarizzamento dell'*HDT* è, come dicevamo, estremamente capillare: la concordanza tra la *Guerra di Troia* e il testo di Ceffi evidenzia il procedere in parallelo dei due racconti, che al di là di porzioni molto limitate di testo si corrispondono in *fabula* e intreccio, costituendo quelli che possiamo definire adattamenti in

60. Per le varie tipologie, cfr. ovviamente Cabani, *Le forme* cit., pp. 23 ss., 121 ss. e 157 ss.

61. Caso emblematico di iterazione, che ha ovvie ricadute lessicali e sintattiche, è rappresentato dal cantare II, dove si ha una lunga enumerazione delle schiere dei Greci, che si snoda per ben 14 ottave.

62. Come nel caso dell'ottava VI, 20: successiva alla descrizione dell'innamoramento di Achille per Polissena, è un'esclamazione sul potere di Amore.

63. Nel decimo cantare, una digressione di sei ottave (X, 29-34) è dedicata alla Fortuna e al modo con cui essa condiziona il destino di Achille.

ottava di brani in prosa, che conservano della fonte tanto la struttura sintattica quanto il lessico. Se a questo si aggiungono le evidenti reminiscenze dantesche che si riscontrano in tutto il tessuto del ciclo otteniamo il profilo di un *auctor* che, seppur non eccelso, mostra perizia, inventiva e una buona biblioteca e memoria personale.⁶⁴

Il percorso parallelo dei due testi inizia dunque nel I cantare con la partenza dei Greci per Troia, e prosegue per tutto il ciclo⁶⁵ con due sole interruzioni significative (i lamenti del IV e del IX cantare) e una mezza interruzione (la descrizione della *Chambre de beautés*, nel III cantare) di cui daremo conto più avanti. Vediamo intanto qualche caso: anzitutto, un esempio di architettura del racconto, che coinvolge il complesso del cantare VIII e il libro XXVI del *Ceffi*, con richiamo argomentale ancorché senza citazione diretta della fonte:

Guerra di Troia

VIII, 1

Vergine madre del tuo Creatore,
reina e fonte d'eterno consiglio,
a cui rifugge ciascun peccatore
sì come alla sua madre il caro figlio,
concedi grazia del tuo gran valore
al servo tuo e umile famiglio,
sì ch'io conti la morte del sovrano
pro' sopr'ogni pro' Troiol troiano.

VIII, 43

Torsemi la vaghezza della storia
quel ch'io n'avea promesso di narrare:
la morte del baron di tanta gloria
sì come nel principio del cantare
io vi promissi, ma la mia memoria
non potre' 'l fatto sì breve contare:
ma nell'altro cantar sì copioso
dirò la morte del baron pietoso.

Ceffi

Rubrica di p. 257

Finisce il libro ventesimoquinto, & incomincia il ventesimosesto della undecima battaglia, e come fue morto Troiolo, & lo re Menone per Achille.

64. Per le reminiscenze dantesche, che vanno da immagini a intere sequenze rimiche impiegate come repertorio, si veda M. Carbonaro, *Memorie dantesche nei Cantari della Guerra di Troia*, in *Carte Romanze. Serie I*, a c. di A. D'Agostino, Milano, Cisalpino, 1995, pp. 39-63.

65. Fino alla conclusione del X cantare, che non è conclusione del ciclo perché, come si diceva (cfr. *supra*, n. 13) in chiusura del cantare (X, 90) l'autore annuncia nel cantare successivo la sepoltura di Achille da parte dei Greci.

nell'ottava iniziale dell'VIII cantare il poeta annuncia che canterà la morte di Troiolo; tuttavia, in quella conclusiva egli dichiara che il diletto procurato dal narrare gli ha imposto una dilatazione eccessiva del racconto: la graziosa giustificazione maschera il fatto che il capitolo in questione è uno dei più lunghi dell'intero volgarizzamento, ed è dunque troppo esteso per essere "drammatizzato" in un solo cantare. Il caso-tipo di rapporto *Guerra di Troia* – *Ceffi* è quello in cui la puntuale ripresa della narrazione è affiancata dal ricorrere della stessa o di una simile struttura sintattica, e dalla presenza nelle ottave di lessemi della fonte:

Guerra di Troia

(I)
II, 49

Rispuose Talamone: «O dolce frieri,
se voi avete di me tal teneressa,
fate ristare i vostri cavalieri,
ché non ci caccin con cotanta aspressa;
e doman verrò in Troia volentieri
con voi a-re, e faremo alegrassa:
ché s'io lasciasse i Greci in tal furore,
e' mi saria perpetuo disinore!»⁶⁶

II, 50, 1
Diedeli fede Hector, per sua sciagura,
(...)

(II)
VII, 50, 6-8

ma que', ch'era più forte cavalieri,
per sì grand'ira percosse a Criseo
che morto del destrieri el abbatte⁶⁷

Ceffi

(I)
p. 192

(...) Ma elli ciò negando, ma maggiormente desiderando la salvazione de' Greci, e la sua non dimenticando, pregoe Hettore, che s'elli di tanta tenerezza è mosso intorno a lui, ch'elli faccia, e procuri, che li Troiani non combattino più in quel giorno, e che più non perseguitino li fuggitivi Greci, ma che li Troiani si tornino alla cittade, lasciando li Greci quel die in pace. Consentio il misero Hettore (...)

(II)
p. 248

Ma Deifebo nel porre della sua lancia,
sì potentemente il percosse, ch'elli il
caccioe morto da cavallo

nel primo esempio, all'iniziale periodo ipotetico, con la ripresa del nesso avverbio-sostantivo, fa seguito una rielaborazione che consente al canterino di mantenere intatto il valore semantico del passo, mutando invece il lessico. Nel secondo c'è un perfetto parallelismo tra l'avversativa introdotta dal «ma», il verbo «percosse», la conse-

66. Secondo il procedimento tipico del cantare, il discorso indiretto della fonte è volto in diretto, per esigenze di drammatizzazione.

67. Il riscontro è certamente testuale, anche se avviene secondo modalità stereotipate già presenti, ad esempio, nel romanzo arturiano volgarizzato.

cutiva «sì (...) che». Più complesso è l'esempio seguente, in cui fa la sua apparizione in guerra la straordinaria figura del Sagittario:

Guerra di Troia

I, 37

De' regno d'Asīa, alli Troiani
vi venne Epistropo, un re vecchissimo,
che tutte sette l'arti liberali
seppe, e fune mastro sottilissimo:
seco menò mille cavalieri tali
ch'era ciascun per l'arme valentissimo,
e menò un sagittario valoroso,
de l'arme franco, fiero e poderoso.

I, 38

E volle l'alto re racontrallo
il sagittario per questa cagione:
ché dal bellico in giù era cavallo,
da inde in su avea d'uom fazione;
ma non di men quel busto e soprastallo
avea duo mani e vembr'a contentione,
avea il cuoio grosso ed era tutto piloso,
e li ochi grandi e di color focoso.

Ceffi

pp. 155-156

(...) del regno di Delesmia (...) vi venne
un molto vecchio re provveduto di molta
discrezione, che haveva nome lo re Epi-
strofo, insegnato delle sette liberali arti.
Questi menoe seco mille cavalieri, & uno
sagittario meraviglioso a vedere, imper-
cioche dal bellico in su era huomo, e da
indi in giue era cavallo, e quella metade
che era umana tutta era coperta di cuo-
io peloso sì come il cuoio del cavallo, e
gl'occhi havea fiammeggianti come fuo-
co vermiglio, & era ammaestrato dell'ar-
co, & era di pauroso aspetto, (...)

pura invenzione del canterino è, qui, il fatto che Priamo, avvisato di tale meravigliosa presenza, voglia incontrare il Sagittario; segue una ripresa puntuale della costruzione che, benché inverta le parti del corpo della creatura, mantiene i leganti sintattici «dal bellico in» e «da inde in». Interessanti sono alcuni casi di *amplificatio*, in cui l'asciutto testo della fonte è declinato e reso discorsivo per più ottave; il caso è, come prima segnalavamo, un'enumerazione di schiere (troiane, in questo caso):

Guerra di Troia

V, 22, 1-3

Scrisse Darete ch'uscirono al campo
centosesanta milia cavalieri
della città di Troia

V, 24, 1

La prima schiera al savio Deifebo

V, 25, 1-2

Dié la sigonda schiera all'animoso
Troiol

Ceffi

p. 237

(...) & elesse venti migliaia di cavalieri
nella sua schiera. E sì come scrisse Da-
rete, quel die uscirono fuori alla battaglia
centocinquanta migliaia di battagliaieri, &
innanzi a tutti uscìo Deifebo, poi Troi-
lo, e poi Paris, e poi lo re Priamo, e poi
subitamente Enea, poi lo re Menone, e
Polidamante (...)

V, 26, 1-2

E·la seguente poi alla siconda
Paris condusse

V, 27, 1-3

Enea, figliuol di Venere e d' Anchisse
la quarta schiera, con fiero semblante
perché volesse battaglia, s' affisse:

V, 27, 7-8; V, 28, 1-4

E que' che venne poi nel quinto loco
l' arme s'io eran tutte quante foco:

ciò fu i·re Metrion prode e gagliardo
colle suo genti ch' eran molto forti;
la sesta schiera, con allegro sguardo
ebbe Polidamas (...).

Pur mancando, rispetto all'elenco presente nella fonte, la figura di Priamo, certo la sua assenza non inficia la corrispondenza testo-fonte per gli altri eroi nominati dal canterino. Anche nel caso del cantare VI, tradito dalla sola *facies deterior* del ms. L, risultano sorprendenti le coincidenze tra il testo e la fonte:

Guerra di Troia

(I)
VI, 6

Allor potieno sicuramente
andar i Greci senza arme portare
e `ntrar nella città sì veramente
che·la sera la debiano scombrare:
allor venne ad Achille subitamente
un subito pensier di cavalcare
alla città di Troia a veder quella
Elena di cui ognun bene favella.

(II)
VI, 32

«Or è di tanto pregio questa donna
che noi vogliam che tanta gente muoia?
Noi abiam morto Ector, ch'era colonna
che sosteneva la città di Troia.

Ceffi

(I)
p. 239

Infra la detta tregua sicuramente veniva-
no li Greci nella cittadde, e li Troiani sicu-
ramente andavano nel campo de' Greci.
Allora uno disavveduto appetito sorprese
Achille di volere andare a vedere Troia, e
la solennitade del sopradetto annuale.

(II)
p. 246

Ora è Elena di tanto prezzo, che per lo
racquisto di lei tanti se ne diano alla mor-
te? (...) E perciò che noi habbiamo dato
alla morte il fortissimo Hettore, e molti
de' loro nobili, in veritade l'animo nostro
sufficientemente si puote contentare (...).

nel primo caso, nel parallelismo dei due testi il canterino introduce però una variante (forse di maggiore *appeal* per il lettore), per la quale Achille è invogliato a vedere Troia per ammirare la bellezza di Elena,⁶⁸ mentre nel volgarizzamento egli si avvia a Troia per vedere le cerimonie pubbliche nel primo anniversario della morte di Ettore. In alcuni casi, infine, nei quali l'ottava si presenta totalmente rielaborata dal canterino, lo stesso non rimane insensibile al richiamo di una, seppur indistinta, eco dantesca (cfr. *Purg.* XXVII, 133 «Vedi lo sol che 'n fronte ti riluce»):

Guerra di Troia

II, 8

Erano al campo le schiere troiane,
 si com'io dissi nel cantar primieri,
 chiamando i Greci con boci villane,
 arditì come a lepre va levrieri,
 e 'l vento che pulisce l'aria e 'l mare.
 Traendo ventolavan le bandiere,
 le spade ignude e l'arme rilucente:
lucevan come 'l sol fusse presente.

Ceffi

p. 167

a quelli della cittade appariva che fosse
 uno infinito die, quasi come se la chia-
rezza del giorno rilucesse

A differenza di quanto avviene per il testo di Ceffi, il poeta ricorre a Binduccio in rari casi, nei quali egli soccorre a una carenza avvertita nella fonte principale: l'utilizzo avvicendato delle due fonti è, infatti, funzionale a integrare nel testo elementi caratterizzanti di cui il volgarizzamento dell'*HDT* è privo, come il meraviglioso, il patetico e il drammatico. La prova di quella che non definirei altrimenti che *intentio operis* da parte dell'autore è nell'architettura del III, del IV e del IX cantare, dove l'attenzione del poeta è rivolta anzitutto (nel III cantare) alla “camera di beltà”, luogo di meraviglie dove Ettore è risanato delle ferite subite in battaglia, e quindi, nel IV e nel IX cantare, ai pubblici lamenti intonati a Troia per le morti, rispettivamente, di Ettore e Troiolo.

L'esempio in tal senso più efficace risulta essere il IV cantare: nel momento in cui potrebbe esprimere verbalmente lo sconvolgimento di un'intera cittadinanza per la morte dell'eroe e del primo-

68. Non sarà da sottovalutare l'ipotesi che, essendo questa una delle ottave proemiali, il canterino abbia deciso di motivare diversamente il viaggio a Troia del protagonista del cantare, Achille, che va nella città per trovare l'amore di Polissena e deve dunque essere ben disposto alla bellezza e al fascino femminile.

genito del re, Ceffi segue la sua fonte nella rinuncia all'elemento patetico,⁶⁹ che è dichiarata con una formula di passaggio:

Or dunque che si dirae della reina Hecuba sua madre, e delle sue sirocchie, cioè di Polisena, e di Cassandra? Or che si dirae ancora d'Andromaca, le quali la fragilitàade della loro natura le fece più inchinevoli a gl'angosciosi dolori e lagrime fluviali, e a lunga doglienza di lamenti? Veramente le loro lamentagioni singolari non si specificheranno al presente: peroché per lunghi sermoni non si potrebbero contare, e peroché non sono utili, sotto brevitade le trapassiamo (*Ceffi*, p. 230).

Il canterino, invece, costruisce un'elaborata sequenza di ottave in cui i protagonisti di parte troiana danno teatralmente sfogo al proprio dolore (ottave IV, 4-26), in parte ricalcando, o quasi, ciò che si legge in *Binduccio*, in parte inventando. Possiamo schematizzare la sequenza in questa tabella:

<i>Guerra di Troia</i> (IV, 4-26)	<i>Binduccio</i> (pp. 353-358)
1 - Lamento di Paride (IV, 4-5)	1 - Lamento del popolo troiano
2 - Lamento del popolo troiano (IV, 6)	2 - Lamento di Priamo
3 - Lamento di Priamo (IV, 7-8)	3 - Lamento di Paride
4 - Lamento del popolo troiano (IV, 9)	4 - Lamento di Troiolo
5 - Lamento di Troiolo (IV, 10)	5 - Lamento di Enea (e altri: Polidamas, Anthenor)
6 - Lamento di Enea (IV, 11)	6 - Lamento di Ecuba
7 - Preparativi del funerale (IV, 12-13)	7 - Lamento di Andromaca
8 - Nuovo lamento del popolo (IV, 14)	8 - Lamento di Elena
9 - Lamento di Ecuba (IV, 15-16)	9 - Lamento di Polissena
10 - Lamento di Andromaca (IV, 17-18)	
11 - Lamento di Cassandra (IV, 19-20)	
12 - Lamento di Polissena (IV, 21-22)	
13 - Lamento di Elena (IV, 23-24)	
14 - Lamento delle donne (IV, 25)	
15 - Lamento dei fanciulli (IV, 26)	

69. Che è "storica", e dunque non propensa all'inclusione del patetismo. Cfr. *HDT*, p. 176: «(...) Sane lamentaciones earum particularibus explicare sermonibus cum minime necessarium videretur in hoc loco, utpote inutiles sunt obmissee».

Indico qui in nota le corrispondenze tra *Guerra di Troia* e *Binduccio*:⁷⁰ al di là dell'aggiunta di Cassandra, e dell'inversione di alcuni lamenti (quello di Priamo e quello di Paride, quello di Elena e quello di Polissena), noteremo come le due sequenze si corrispondano e come nel testo della *Guerra di Troia* non manchi nessuna delle scene presenti nella fonte. Ciò che il canterino aggiunge è iterazione, tipica del genere: il popolo, le donne, i fanciulli, danno corallità e *pathos* alla scena, e possono eventualmente costituire un'occasione di *performance*. In aggiunta al rispetto minuzioso delle scene, l'autore ovviamente prende quanto può della sintassi e del lessico; vediamo l'esempio del lamento di Ecuba:

Guerra di Troia

IV, 15-16

Quivi basciava Ecuba il viso e 'l ciglio
al suo caro figliuol che giace morto.
Di sangue si facea 'l viso vermiglio
dicendo: «Morte, tu m'hai fatto torto!»,
chiamandolo per nome, e dicea: «Figlio!
Non mi rispondi tu, bel giglio d'orto?
Io sono la tua dolorosa madre,
cui lassi trista, col tuo vecchio padre!»

Più non mi parli -più!- caro figliuolo,
che mi solevi dar tanta baldansa:
della tua forse tremava lo stuolo
d'i Greci, e-la lor fiera possansa.
Ora se' morto e io sento gran duolo,
che di dolore ogn'altra donna avansa.
Oh figliuol mio non torrà mai corona
del padre tuo la tua bella persona!

Binduccio

p. 356

Bello mio figliuolo, parlate a me, ch'io
non credo niente che voi siate morto. Voi
fate male che voi non mi parlate. Uprite
li vostri occhi e riguardate a me, io ve ne
pregho, bel dolce figliuolo; ma voi no li
potete uprire, io lo veggio bene (...). Bel
dolce figliuolo, or veggio io vermiglia
la terra di vostro sangue. Hay bel dolce
figliuolo, com'io veggio vostro viso pali-
do e scolorato, ch'era sì bello! Bel dolce
figliuolo, ch'eravate valente sopra tutti,
che farà ogiumai lo re Priamo?

anche se non possiamo parlare di ripresa letterale, sono presenti nel tessuto delle due ottave molti degli elementi della fonte: il ritmo insistito della sintassi, l'inutile richiesta al figlio di parlare, cui segue una rassegnata disperazione («Più non mi parli -più!-»), il riferimento al padre e, non ultimo, l'aggettivo «vermiglio» (che nella fonte

70. Lamento di Paride (1 *GT* : 3 *Bind.*); Lamento del popolo troiano (2 *GT* : 1 *Bind.*); Lamento di Priamo (3 *GT* : 2 *Bind.*); Lamento di Troiano (5 *GT* : 4 *Bind.*); Lamento di Enea (6 *GT* : 5 *Bind.*); Lamento di Ecuba (9 *GT* : 6 *Bind.*); Lamento di Andromaca (10 *GT* : 7 *Bind.*); Lamento di Polissena (12 *GT* : 9 *Bind.*); Lamento di Elena (13 *GT* : 8 *Bind.*).

qualifica però la «terra», «vermeglia» per il sangue versato). Nel cantare IX il lamento risulta meno articolato, ma così è anche nella fonte, dove il momento più toccante è il lungo e disperato monologo di Ecuba, distrutta dall'ennesimo lutto, mentre le altre testimonianze di dolore passano quasi in secondo piano; qui il canterino introduce una sequenza di lamenti (ottave 39-46) nella quale compaiono Priamo (2 ottave), poi Paride (2 ottave), indi Ecuba (3 ottave) e infine Cassandra (1 ottava): l'aggancio letterale con Binduccio, invero minimo, è tuttavia solo per il lamento di Ecuba (cui è dato analogo rilievo in termini di lunghezza, 3 ottave), mentre gli altri sono modellati, verosimilmente, sui precedenti del IV cantare:

Guerra di Troia

IX, 43

«Io non credetti nel ventr'aportare»
dicea la madre «il pianto de' Troiani,
lo qual eternalmente è per durare,
né 'l parturire, o miseri profani,
la scura morte e 'l doloroso amare
di lagrime e lamenti sì villani;
quel di ch'io partori-te fossi morta
sì ch'io non fossi giunta a cotal porta!

Binduccio

pp. 447-448

“Bel figliuolo – dic’ella – Troylus, come
qui à frede novelle! Perché vi portai io
mai dentro al mio ventre Perché vi lactai
io mai a mio petto, poi ke io vi vegho
morto dinanzi da me? Bel figliuolo, per-
ché vive la lassa gattiva e perché languis-
cho io tanto? (...)”

Diverso è il caso del III cantare, nel quale il canterino ricostruisce uno degli episodi più celebri del *Roman de Troie*, quello della “camera di beltà”, utilizzando prima la fonte ceffiana e poi, esclusivamente, Binduccio. Si osservi la seguente tabella:⁷¹

Guerra di Troia

III, 5-9

Ectorre giacea guariendo suo ferite⁽¹⁾
nella 'ncredibil sala di bellezza.⁽²⁾
di sol dodici pietre stabilite⁽³⁾
ed eran venti braccia per lunghezza.⁽⁴⁾
tutte addobbate a geme e margarite,
le suo pareti, che reudean chiaressa;
il ciel di sopra d'un fine corallo,
e lo suo smalto tutto di cristallo.⁽⁵⁾

E avie en quel prezioso vilume
di fini carbonchi in ciaschedun cantone

Ceffi

p. 223

Hettore si medicoe delle
sue fedite,⁽¹⁾ giacendo allo-
ra nella sala della beltade⁽²⁾
della nobile rocca d'Ilion.
Della qual sala scrisse Da-
rete maravigliose cose, im-
peroché disse, che la detta
sala erasi tutta di dodeci
pietre d'alabastro,⁽³⁾ tutto
che fosse ella per lunghezza-

Binduccio

p. 325

La camera de l'alabastro,
là ove Hector giaceva era
di troppa maravigliosa
beltà e di troppo smisu-
rato adornamento: ella
era d'oro e di pietre pre-
tiose adornata, che Brisier
noma per loro dritto nome
(...). Di queste pietre pre-
tiose e di fino oro d'Ara-

71. Per comodità, ho scelto di disporre il testo di Binduccio nell'ordine in cui il canterino ha scelto di rimaneggiarlo.

una colonna,⁽⁶⁾ che rendèa lume come fa 'l sol nella chiara stagione, e ivi su sedèa per costume una figura d'oro, per ragione, la qual solveva per imagic'arte sogni e visioni,⁽⁷⁾ da ogni parte.

Li uscì di quella sala eran diamante⁽⁸⁾ fermati in su volti d'or perfetto; i loco ove dormiva il baron costante dir non potre' s'ì il prezioso letto,⁽⁹⁾ e sempre grandi nane tien davante che lo serviano e davalli diletto,⁽¹⁰⁾ qual sonava alpa e qual altro stornamento cantando suon di molto piacimento.

Era fra l'altre più che l'altre bella l'alta reina 'Lena che 'l serviva, Cassandra e Pulisena suo sorella⁽¹¹⁾ e Andromaca da lui non si partiva, Ginigia bella come in ciel la stella ridendo sempre, ché d'amor fioriva; e medici sovrani e vertudosi l'ungevan con unguenti preziosi,⁽¹²⁾

E re Priamo e molti altri baroni e suo' fratelli veniono a visitarlo,⁽¹³⁾ (...)

III, 10, 1-3

Così era quasi un mezzo paradiso i loco e lo diletto c'avea Hectorre: e guari delle piaghe sue del viso,⁽¹⁴⁾

za presso a venti braccia.

⁽⁴⁾ Lo suo spazzo disse, che fue di cristallo,⁽⁵⁾ & ancora le sue pareti, overo per adornamento ivi messe diverse pietre preziose, ne' cui quattro canti erano dirette quattro colonne di carbonchio⁽⁶⁾ appoggiate alle pareti (...). Nella sommitade delle quattro colonne erano quattro immagini d'oro ordinate con maravigliosa arte matematica, delle quali immagini molte cose scrisse Darete, le quali hanno più similitudine di sogni composti,⁽⁷⁾ che di certezza di veritate, tutto che Darete affermasse ciò fosse vero; ma io per ciò lascio stare in questa parte.

bia era la camera da tutte parti adornata. Quella rilucea più di nocte scura che non fa tutto el più chiaro giorno di mezza state (...). Si v'avea quattro altre colonne di maravigliosa fazzone e di gran valore (...)

p. 330

L'uscio de la camera era tutto d'argento⁽⁸⁾

p. 325

Elli giacea tutto giorno sopra uno ricco lecto,⁽⁹⁾ senza male e pena sentire; dinanzi a' llui erano tutta nocte e tutto giorno l'alte dame e damigelle⁽¹⁰⁾ di sua corte.

p. 330

La ricchezza de lecto ove Hector giaceva, sarebbe troppo gran noia di raccontiarla e di ritrarla, ché la più vile cosa che v'era, era oro e argento,⁽⁹⁾

p. 325

Elli v'era dama Helena e Pollisena sua suora⁽¹¹⁾ (...). Li re e li baroni guardavano molto dama Helena e la pulcella altresì, ch'ell'erano ambedune di maravigliosa beltà. Si vi dico che lor beltà era si eguale, che' non sapevano la più bella eleggiare.

p. 325

Tutti li medici de la città, quelli che migliori erano, stavano tutto giorno dinanzi a Hector⁽¹²⁾ in sua ricca sala dell'alabastro. ellino venivano tutto giorno per lui vedere e festare li re e conti e duca

che ne la città erano, e
tutti li chavalieri ch'era-
no di maggior pregio.⁽¹³⁾

p. 330

Dentro a quella camera,
ch'io v'ò detto e divisato
per si bella e per si ric-
cha, giacque Hector tre
semmane; si fu in questo
termine guarito e sanato
di tutte sue piaghe.⁽¹⁴⁾

Ho indicato, con un numero progressivo in apice, i luoghi che nelle fonti corrispondono al testo della *Guerra di Troia* citato nella prima colonna: l'autore, finché può (punto 7), segue la lettera del Ceffi; nel momento in cui l'*ekphrasis* si interrompe nella fonte principale, si ha quindi l'innesto di Binduccio, che il canterino cita delibando dalla lunga descrizione presente nella *Storia di Troia*,⁷² oltre ad alcuni “campi totali” (Ettore disteso sul letto, circondato dalle dame della corte; Elena e Polissena, presenti al capezzale; i signori della corte di Priamo e i fratelli di Ettore in visita all'infermo), molti degli elementi che impreziosiscono la scena. In un caso, addirittura, scavalcando forse lo stesso Binduccio per arrivare più in alto, magari a Benoit de Sainte-Maure:

Guerra di Troia

III, 8, 7-8

e medici sovrani e vertudosi
l'ungevan con unguenti preziosi.

Binduccio

p. 325

Tutti li medici de la
città, quelli che mi-
gliori erano, stavano
tutto giorno dinanzi
a Hector in sua ricca
sala dell'alabastro.

*Roman de Troie*⁷³

vv. 14605-14610

Broz li Puilleis, li plus senez
qui de mirgie fust usez
ne d'oignement freis ne d'emplastre,
dedenz la Chambre de Labastre,
tailla Hector si gentement
que mal ne trait, dolor ne sent.

72. Lunga ben cinque capitoli, dal CCCIV al CCCVII-b, cfr. *Binduccio*, pp. 325-330.

73. Per il testo del *Roman de Troie*, cito dall'edizione procurata da Léopold Constans tra il 1904 e il 1912: *Benoit de Sainte-Maure. Le Roman de Troie*, a c. di L. Constans, 6 voll., Paris, Société des Ancien Textes Français, 1904-1912. La coincidenza lessicale, ancorché isolata, certamente sorprende e ingolosisce; non avendo avuto modo di visionare alcuno dei testimoni di *Prose 2*, non posso però al momento affermare a quale altezza della filiera *Roman de Troie – Prose 2 – Binduccio* si sia verificata la “sottrazione”.

6. Conclusioni

I dati che abbiamo discusso mostrano indubbiamente la fisionomia ibrida della *Guerra di Troia*. Certo il testo è organizzato strutturalmente come un cantare: ne presenta la morfologia, e molte delle caratteristiche marche di genere (l'organizzazione per *séances*, lo stile formulare, un certo anisosillabismo, seppure non marcato); il *terminus ante quem* del 1369 stabilisce tuttavia, come accennavamo, una data molto alta per un testo le cui caratteristiche si accordano molto più facilmente alla tipologia del genere quattrocentesco; e c'è poi l'impiego delle fonti, macroscopico nel caso in esame ma non isolato all'altezza cronologica (il terzo quarto del XIV secolo) in cui il testo fu composto. Fonti, aggiungo, il cui utilizzo è perfettamente evidente anche nei due frammenti di testo assegnabili con sicurezza al Trecento, le 29 ottave del VII cantare presenti su N e le 35 ottave del IV cantare interpolate nel testo della *Fiorita* tradito dal ms. F, i due frammenti presentando infatti un testo quasi perfettamente identico a quello di M.⁷⁴

Che cosa pensare dunque di opere come la *Guerra di Troia*, l'*Istoria di Alessandro Magno*, i *Cantari di Febus-el-Forte*, il *Piramo e Tisbe*? Se è ragionevole ipotizzare che l'ottava nasca e si stabilizzi fondendo in un metro narrativo una molteplicità di esperienze, altrettanto ragionevole mi sembra supporre che non vi sia stata una netta biforcazione tra la tradizione alta in ottave (il *Filostrato* e il *Teseida* di Boccaccio) e quella popolare canterina, ma che siano esistite piuttosto delle esperienze diaframmatiche, mediane, di letteratura mercantesca, direi anzi di un'"officina" mercantesca che dispone di un adeguato accesso alla lettura e che è in grado di adattare prodotti della letteratura alta (i testi classici, i romanzi antichi e cavallereschi) ad un pubblico che si sta affacciando a scenari intellettuali inediti. Gli esempi migliori, in tal senso, mi paiono proprio la *Guerra di Troia* e l'*Istoria di Alessandro Magno*, le cui caratteristiche di prodotto autoriale sono più individuabili e la cui genesi scritta è indubbia: *poemi in ottave*, dunque, più che *cantari*, essi mostrano in misura minore il debito con l'oralità,

74. Il cambiamento è limitato a qualche isolato lessema, la cui varianza peraltro non altera in alcun caso il rapporto tra testo e fonte.

l'*Istoria di Alessandro Magno* rifiutando «tutte le formule (...) “sogettive” cioè quelle che hanno nei cantari la funzione di teatralizzare e spettacolarizzare il testo, elementi ritenuti da Vittore Branca come costitutivi del genere»,⁷⁵ mentre la *Guerra di Troia*, che pure non manca di riferimenti all'*hic et nunc*, sfoggiando in aggiunta al debito con le fonti alcune caratteristiche di scrittura (l'ipotassi, l'*enjambement*) che rendono il testo più adatto alla lettura che alla recitazione. Riservando a un successivo intervento la definizione di un *corpus* di testi appartenenti al genere del poema in ottave trecentesco, mi limito qui a indicare quelle che potrebbero essere delle costanti di questo genere: uno statuto ibrido, un testo generalmente più lungo della media e l'aggancio a una tradizione scritta che nel corso del Trecento è volgarizzata, oppure importata e quindi tradotta, per essere progressivamente adattata alle esigenze del nuovo pubblico.

L'accettazione di queste premesse rende poi necessario, ritengo, un adeguamento dei metodi di indagine in sede ricostruttiva: ad esempio per la datazione, il principio introdotto da De Robertis dell'equivalenza cronologica tra cantare e manoscritto potrebbe, in casi di provata aderenza del testo a una fonte, andare incontro a precisazioni, funzionali di volta in volta alle caratteristiche della tradizione. Nel caso della *Guerra di Troia*, ad esempio, i due frammenti trecenteschi tramandati da N e da F non hanno errori congiuntivi con M o L, a provare una tradizione comune in senso lachmanniano: tuttavia, pur con la prudenza che è doveroso avere, mi sentirei di estendere la datazione *ante* 1369 anche a quelle porzioni di testo successive al IV e al VII cantare e tradite unicamente da manoscritti, come M e L, che risalgono al XV secolo: ragioni economiche, infatti, mi inducono a ipotizzare che vi sia stata una – e una sola – messa in ottave delle fonti scritte.

Analoghe considerazioni possono essere svolte sul versante ecdotico: in sede di *recensio* è normalmente d'obbligo la cautela,

75. Cfr. Leone, *La trecentesco Istoria* cit., p. 76, che a sua volta cita V. Branca, *Il cantare trecentesco e il Boccaccio del «Filostrato» e del «Teseida»*, Firenze, Sansoni, 1936, p. IX: «Per poter essere chiamato cantare, la composizione deve non solo essere in ottava rima (...), ma avere i caratteri distintivi di una narrazione recitata in piazza, in un cerchio di gente borghese e popolana, che ascoltava per divertirsi e svagarsi».

soprattutto in casi di manifesta redazionalità della tradizione (e così avviene, in definitiva, anche per la *Guerra di Troia*, dove abbiamo un testo, quello di M, *optimus*, più vicino all'originale rispetto a quello *deterior* tramandato da L); là dove però il testo si mostri stabile, ben strutturato e – a dispetto della distanza cronologica tra i testimoni e della loro eterogeneità – legato a fonti scritte, in sede di *constitutio textus* queste potrebbero rivelarne una maggiore aderenza al modello, e in definitiva guidare le scelte dell'editore in presenza di varianti adiafore.